VISIT…

LANZAROTE

Caliente.com

método de

contrabaixo

Harmonia e Teoria

Thiago Spada

acordes

tríades

escalas

patterns

intervalos

funções tonais

cromatismo

melodias

e muito mais





cover baixo

COLEÇÃO TOQUE DE MESTRE by moog

método de

contrabaixo

Harmonia e Teoria

Thiago Spada

acordes
tríades
escalas
patterns
intervalos
funções tonais
cromatismo
melodias
e muito mais

COLEÇÃO TOQUE DE MESTRE



www.editorahmp.com.br

Autor
Thiago Spada (www.trilhasonora.com)

Fotografia
Fernanda Lupo

Coordenação
André Martins (www.andremartins.com.br)

Arte
Editora HMP

Diagramação
Gustavo Peron

Impresso pelo processo direct-to-plate por Prol Editora Gráfica Ltda.

O que é improvisar? Imagine a seguinte situação: você está na sua casa, tranqüilo, e de repente alguns amigos chegam para visitá-lo. Em determinado momento, você resolve oferecer algo para seus convidados comerem. O que fazer? Você tem várias opções. Uma delas é recorrer a um prato congelado e ao forno de microondas; outra seria preparar algo simples com o que você tem na geladeira; ou ainda, se você for um cozinheiro criativo, poderá reaproveitar as sobras de ingredientes que estão na sua despensa e preparar uma refeição.
A improvisação musical se parece muito com essas situações do nosso cotidiano. Você começa a tocar uma melodia usando notas de forma intuitiva e muitas vezes não sabe o que vai acontecer exatamente. Claro, você pode ter um monte de frases decoradas (*licks*) para tocar nessas situações. Neste caso, poderíamos fazer uma analogia com aquele *freezer* cheio de comida congelada. Você pode também aplicar uma escala diferente naquele acorde, dar a ele um toque original, como se fosse um daqueles grandes chefes da cozinha internacional.
De qualquer maneira, em ambas as opções você estará utilizando o conhecimento e a experiência que são frutos da bagagem musical adquirida durante sua vida.
Existe um ditado popular que diz: "os inteligentes aprendem com os próprios erros. Os sábios aprendem com os erros dos outros". Então, com o auxílio deste método, quero compartilhar um pouco da minha experiência com você, para que alguns erros não sejam repetidos e para que, cada vez mais, você se saia bem improvisando um solo ou criando uma melodia.
Faço votos que este trabalho contribua para seu estudo.

Thiago Spada

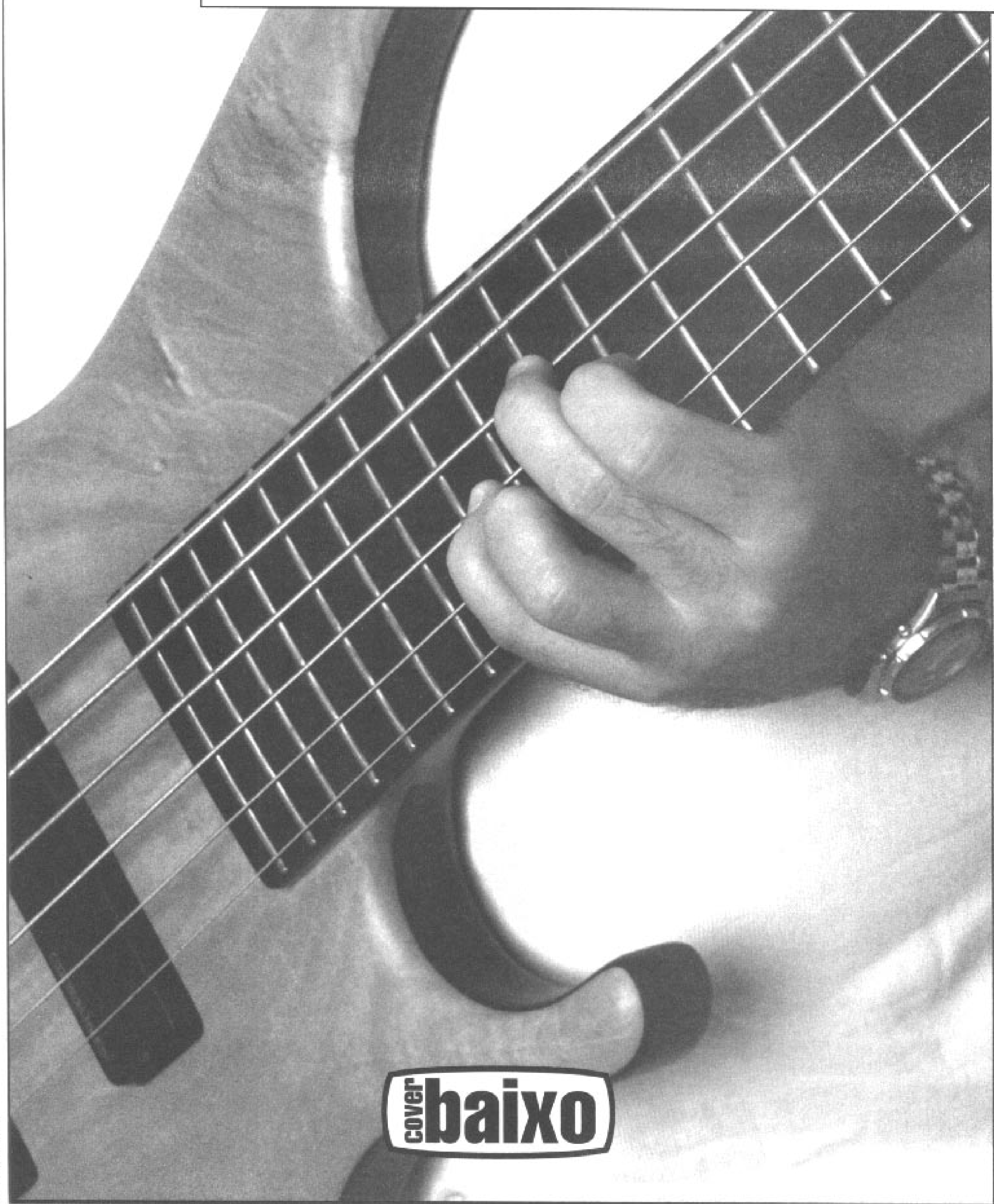
índice

06 Matéria Prima
07 Intervalos
11 Tríades
14 Escalas e modos
15 Campo harmônico
17 Funções tonais
19 Cromatismo
23 Dominantes
26 Dominantes substitutas
28 Dominante alterada
30 II Cadencial
31 Acordes diminutos
33 Outros acordes
36 Melodias internas
43 Notas alvo
45 Bibliografia
47 Biografia



FERNANDA LUPO

matéria-prima



FERNANDA LUPO

Dentre muitos elementos úteis para a composição e a improvisação, como articulação, timbre, dinâmica, rítmica e outros, temos aqueles essenciais para a composição e improvisação de melodias em qualquer gênero musical, como intervalos, escalas, acordes, arpejos de acordes, etc. Estes elementos, por sua vez, se desdobram em muitas variações; existem diversos tipos de escalas e de acordes, e inúmeras combinações entre eles.
O estudante deve procurar manter na mente um aspecto fundamental de toda essa "matéria-prima": a SONORIDADE. Cada escala, cada acorde, e a maneira como utilizamos suas combinações, nos dão uma sonoridade às vezes semelhante, às vezes radicalmente diferente das demais. Enquanto estudamos escalas pentatônicas, podemos nos lembrar de sonoridades do *blues*, do *rock*, da *country music* e até mesmo de gêneros orientais; enquanto se estuda uma escala menor harmônica, podem ser lembradas sonoridades da música clássica barroca, do *heavy-metal* melódico, ou mesmo de músicas típicas egípcias e ciganas.
Assim, cada um desses elementos pode estar associado a um tipo de música já existente (e talvez essa associação venha do fato desses elementos já terem sido usados antes naqueles gêneros), mas a maneira como os utilizamos é o que vai especificar a sonoridade. Podemos experimentar a sonoridade típica de um elemento e de um gênero em outro; o célebre compositor Igor Stravinsky, em seu livro *Poética Musical*, diz que muito da criatividade musical mora na especulação; equivale a dizer-se que não devemos nos limitar às regras. Mas, devemos também desenvolver o bom senso para usá-las com sabedoria.
Não é todo dia que estamos "inspirados", e muitas vezes é exatamente nesses dias que essa matéria-prima, essas sonoridades aprendidas e associadas à nossa experiência pessoal serão úteis nas nossas criações, composições, arranjos e improvisações.
Em inglês, saber de cor é escrito como *to know by heart*, que pode ser literalmente traduzido como "saber de coração". Recomendo que se estude esses elementos até "sabê-los de coração", "de alma", enfim, que se tenha essas sonoridades internalizadas.Talvez isso seja o trabalho de uma vida, pois as sonoridades possíveis são inúmeras. Porém, acabamos por decorar mais rapidamente aquelas de que gostamos mais, e isso começa a criar a nossa bagagem. Por fim, recomendo que esses elementos sejam estudados em todas as regiões do instrumento, em todas as 12 notas existentes, para que se possa adquirir cada vez mais fluência.

/ Intervalos /

No decorrer do método, estaremos sempre nos referindo a intervalos. Mas o que são intervalos? E para que servem? Existem muitos livros de teoria que tratam do assunto, de autores como Bohumil Med, Oswaldo Lacerda, Marisa Ramires, dentre muitos outros. Recomendo que se esses livros sejam estudados, a fim de aprofundar o tema, portanto, não estenderei muito no assunto. Pretendo dar apenas uma visão básica, para que o estudante possa compreender os tópicos tratados neste método.
Será adotada a definição de Bohumil Med, para quem intervalo é "o espaço que separa um som do outro".

Também farei uso do sistema internacional de cifragem, com letras correspondentes às notas:

A = Lá, **B** = Si, **C** = Do, **D** = Ré, **E** = Mi, **F** = Fá, **G** = Sol

Na música ocidental temos uma unidade denominada **semitom,** considerado por vários teóricos como a menor unidade de medida existente. Em termos práticos, corresponde a uma casa do baixo elétrico, da guitarra, do violão, ou uma tecla do piano. Portanto **1 tom** é o equivalente a **2 semitons** ou, na prática, duas casas do baixo elétrico. Ao todo temos 12 notas, cada uma valendo 1 semitom. Podemos verificar isso, se observarmos que a partir da casa 12 do baixo, todas a notas se repetem na mesma ordem.

Na escala natural (também conhecida como escala maior), formada pelas notas C, D, E, F, G, A, B, C, temos a seguinte estrutura de tons e semitons: T - T - S - T - T - T - S. Dessa forma, temos **1 semitom**, ou **uma casa** de distância entre as notas **E, e F (Mi e Fá) e B e C (Si e Do)**; todas as outras notas têm 1tom (duas casas) de distância entre elas.

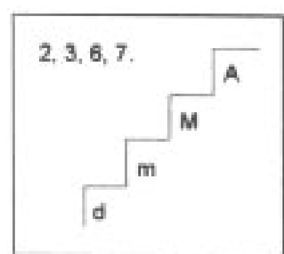
Na notação musical usamos o símbolo **#** (sustenido) quando queremos elevar uma nota em 1 semitom (exemplo: A# - Lá sustenido, nota que está uma casa acima da nota Lá); e o símbolo b (bemol) para diminuir 1 semitom da mesma forma (exemplo: Ab - Lá bemol, nota que está uma casa abaixo da nota Lá).

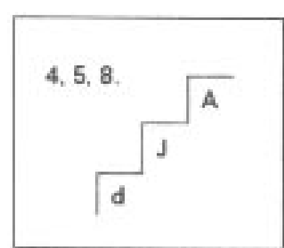
De acordo com isso, teremos mais cinco notas (as correspondentes às teclas pretas do piano), além das sete notas naturais, totalizando 12 notas, ou 12 semitons:

C - **C#/Db** - D - **D#/Eb** - E - F - **F#/Gb** - G - **G#/Ab** - A - **A#/Bb** - B

Observe que as notas C# e Db são as mesmas, possuem o mesmo som e são tocadas na mesma casa, assim como as outras notas D# e Eb, etc. Essas notas são denominadas enharmônicas. Podemos então classificar a distância entre cada uma dessas notas em intervalos.

Teremos duas famílias de intervalos: a dos intervalos maiores e menores, formada pelas segundas, terças, sextas e sétimas, e a dos intervalos justos, formada pelos intervalos de quartas, quintas e oitavas.





No gráfico, cada degrau equivale a um semitom. Note que, quando diminuímos meio tom em um intervalo maior (exemplo: 7ªM - sétima maior), ele se torna menor (7ªm - sétima menor), e se diminuirmos mais um semitom, ele se tornará diminuto (7ªdim). Nos intervalos justos (quartas, quintas e oitavas) o processo é outro: se diminuirmos um semitom de um intervalo (exemplo: 5ªJ - quinta justa), ele já se tornará diminuto (5ªdim - quinta diminuta).

F 2m 2M 2A 3m 3M 4J 4A 5d 5J 5A 6m 6M 7d 7m 7M 8va.

É muito importante conhecer e ter fluência na digitação dos intervalos.
Seguem algumas sugestões de digitação:

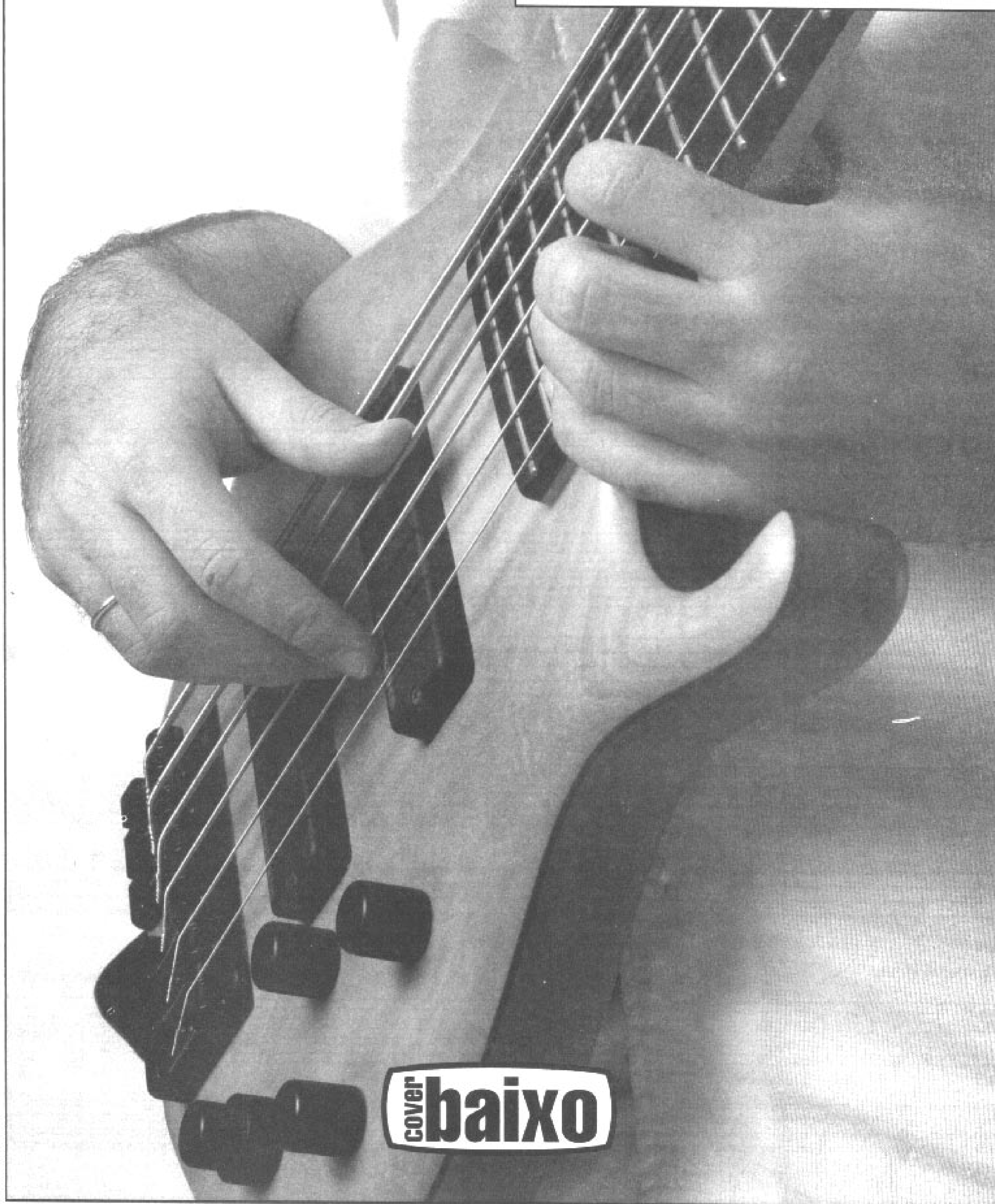
2m 2A 3m 3M

4J 4A 5J 6m

6M 7m 7M 8va.

Note que vários intervalos podem ser tocados de diversas maneiras. Por exemplo, podemos tocar o intervalo C-Eb (terça menor) nas casas 3 e 6 da corda Lá, ou a nota Do na casa 3 da corda Lá, e a nota Eb na casa 1 da corda Ré. Recomendo que o estudante pesquise o máximo de digitações possíveis para quaisquer intervalos, e se familiarize com eles.
Quando falamos em harmonia, os intervalos funcionam como uma espécie de "código genético", pois, como veremos, todo acorde e toda escala são formados por um conjunto característico de intervalos.
Observe que há pelo menos três maneiras diferentes de digitação para cada tríade: com a fundamental e a terça na mesma corda, com a terça e a quinta na mesma corda, e com cada nota em uma corda. É muito importante o estudante exercitar todas essas digitações, em todas as notas do braço inteiro.É igualmente importante que o baixista saiba tocar e localizar todas a notas das tríades em pelo menos duas oitavas, como no próximo exercício.

tríades



FERNANDA LUPO

/ Tríades /

Todo acorde é formado basicamente por tríades, um conjunto de 3 intervalos, que são: fundamental (a nota que dá nome ao acorde), terça e quinta.

Existem 4 tipos de tríades. São elas:

- **tríade maior** - formada por fundamental (F), terça maior (3ªM) e quinta justa (5ªJ).
- **tríade menor** - formada por fundamental (F), terça menor (3ªm), e quinta justa (5ªJ).
- **tríade diminuta** - formada por fundamental (F), terça menor (3ªm) e quinta diminuta (5ªdim).
- **tríade aumentada** - formada por fundamental (F), terça maior (3ªM) e quinta aumentada (5ªaum).

Seguem algumas digitações das tríades em C, lembrando que essas digitações servem para todas as outras notas. Para tocar as tríades de D, por exemplo, é só tocar as mesmas notas transpostas, 1 tom acima.

Triade Maior

Triade Menor

Triade Diminuta

Triade Aumentada

Observe que há pelo menos três maneiras diferentes de digitação para cada tríade: com a fundamental e a terça na mesma corda, com a terça e a quinta na mesma corda, e com cada nota em uma corda. É muito importante o estudante exercitar todas essas digitações, em todas as notas do braço inteiro.
É igualmente importante que o baixista saiba tocar e localizar todas a notas das tríades em pelo menos duas oitavas, como no próximo exercício.

Maior

Menor

Diminuta

Aumentada

/ Escalas e modos /

Nas partituras seguintes o estudante encontrará escalas e modos escritos em Sol maior e Mi menor. Mais adiante veremos que as relações entre essas escalas e modos dão origem ao que alguns autores denominam campo harmônico. Estão escritos os sete modos dos campos harmônicos maior e menor natural, menor harmônica e menor melódica. Foram escritos em Sol maior por motivo didático – para que o estudante conheça a digitação desses modos nas quatro cordas do contrabaixo elétrico. Recomendo que o estudante toque em todos os 12 tons.

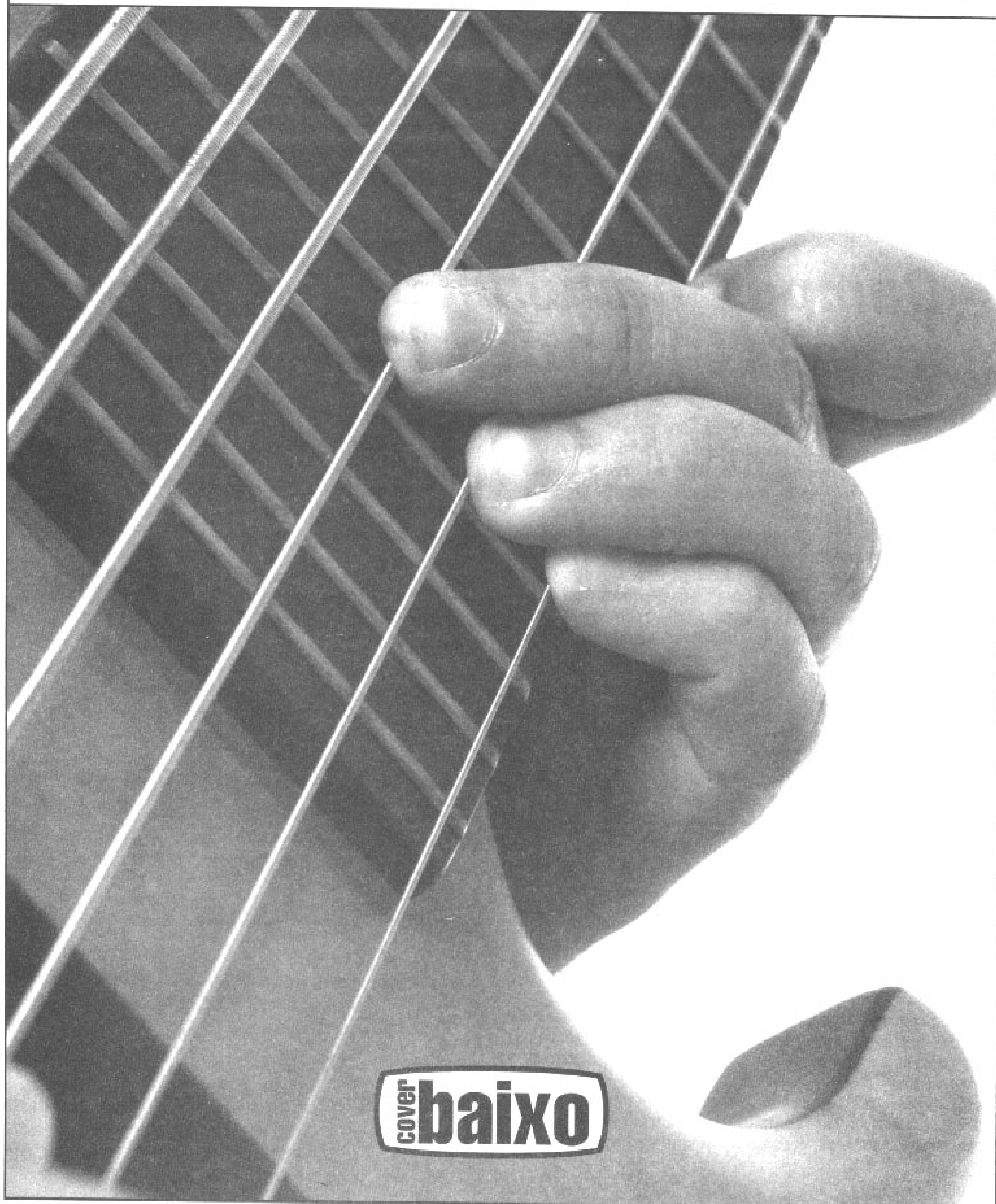
/ Patterns de Escalas /

Nas partituras seguintes são demonstrados alguns *patterns*, ou padrões melódicos, exemplificados no modo Jônio em Sol, e logo depois dois padrões sobre a pentatônica em Sol. Recomendo que o estudante toque todos esses padrões também em outros modos e pentatônicas, e que faça a transposição para as outras notas existentes.

/ Escala hexafônica e escala octatônica /

Além das escalas e modos que já observamos, temos também duas escalas muito utilizadas para improvisações. A escala hexafônica (com seis notas) ou de tons inteiros, assim denominada por possuir uma estrutura simétrica de T-T-T-T-T-T, normalmente é utilizada para improvisações sobre acordes aumentados, e também com sétima menor. A escala octatônica (com oito notas) também possui uma estrutura simétrica; é normalmente utilizada sobre acordes diminutos, com estrutura T-S-T-S-T-S-T-S, e sobre acordes dominantes (do tipo maior com sétima menor), mas com estrutura S-T-S-T-S-T-S-T. Comentaremos mais sobre isso quando falarmos sobre os acordes diminutos.

campo harmônico



FERNANDA LUPO

/ Acordes /

É muito importante que o baixista conheça e toque os acordes no contrabaixo - para ter uma referência auditiva da harmonia sobre a qual está improvisando, para localizar linhas melódicas formadas pelas notas dos acordes, e até mesmo para utilizar durante os seus solos.Na partitura seguinte seguem as digitações mais comuns dos acordes no baixo de quatro cordas.
Recomendo que o estudante toque esses acordes sobre os campos harmônicos a seguir, transpondo para as outras notas. Sugiro também que se execute os acordes das músicas sobre as quais se deseja improvisar.

/ Campos hamômicos: escalas X acordes /

Para improvisar, devemos saber quais escalas ou modos estão associados a cada tipo de acorde. Veremos a seguir que cada modo possui 7 notas, portanto, 7 intervalos, os quais caracterizam esse modo e definem uma sonoridade. Cada escala/modo gera um acorde formado por uma tétrade, que nada mais é do que uma tríade acrescentada de um intervalo de sétima. Alguns teóricos chamam de campo harmônico essa família de escalas e modos relacionados aos seus respectivos acordes. Basicamente, temos três famílias de campos harmônicos: a da escala maior, a da menor harmônica e a da menor melódica. Isto porque o campo harmônico da escala menor natural pode ser considerado o mesmo da maior, apenas mudando o referencial do I grau: de Cmaj7, passa a ser Am7, pois ambos possuem os mesmos acordes e modos.

I - II - III - IV - V - VI - VII
Cmaj7 - Dm7 - Em7 - Fmaj7 - G7 - Am7 - Bm7(b5)
Jônio - Dórico - Frígio - Lídio - Mixolídio - Eólio - Lócrio

I - II - III - IV - V - VI - VII
Am7 - Bm7(b5) - Cmaj7 - Dm7 - Em7 - Fmaj7 - G7
Eólio - Lócrio - Jônio - Dórico - Frígio - Lídio - Mixolídio

Quando improvisamos sobre um acorde ou seqüências de acordes, podemos utilizar tanto as notas dos acordes (arpejos) quanto as outras notas das escalas - as segundas, quartas e sextas (que estão circuladas nas partituras dos campos harmônicos) -, também conhecidas como dissonâncias. Porém, nem todas as notas soam bem simultaneamente com determinados acordes. A essas notas que não soam tão bem

chamaremos "notas evitadas". Na partitura dos campos harmônicos, estão assinaladas com a sigla n.e. Isso não significa que não as utilizaremos, mas que devemos ter o cuidado de não executá-las junto com o ataque do acorde, ou mantê-las soando. Podemos empregá-las como notas de passagem, bordaduras, apogiaturas, etc. Por exemplo: no acorde Cmaj7, a nota Fá da escala maior (ou modo Jônio) é uma nota evitada, pois é um intervalo de quarta justa com relação à fundamental Do, e forma um semitom de segunda menor com a nota Mi (terça maior de Do).
É importante que o estudante conheça e toque todos esses acordes e modos, e também suas associações, para ter maior gama de escolhas na hora de improvisar. Recomendo também que se toque todos esses arpejos e modos em todas as 12 notas existentes.

/ Funções tonais /

Cada acorde do campo harmônico possui uma função tonal, ou seja, uma característica associada ao acorde, de acordo com a sua sonoridade e relação com os outros acordes da tonalidade e da música em que está inserida.
Existem basicamente três funções tonais, cada uma com suas associações de caráter, que são:

Função tônica - "estabilidade, repouso". Representados pelos I, III, e VI graus.

Função subdominante - "instabilidade, afastamento, suspensão". Representados pelos II e IV graus.

Função dominante - "tensão, movimento, preparação para a função de tônica". Representados pelos V e VII graus.

Logo, as funções tonais associadas ao campo harmônico de **Do maior** ficariam como segue:

I	II	III	IV	V	VI	VII
Cmaj7	Dm7	Em7	Fmaj7	G7	Am7	Bm7(b5)
T	S	T	S	D	T	D

Na música, temos infinitas seqüências de acordes organizadas por meio dessas funções. Por exemplo:

T - S - D - T

Cmaj7 - Fmaj - G7 - Cmaj7 (I - IV - V - I)
Cmaj7 - Dm7 - G7 - Cmaj7 (I - II - V - I)

As funções tonais associadas ao campo harmônico de Lá menor seriam:

I	II	III	IV	V	VI	VII
Am7	Bm7(b5)	Cmaj7	Dm7	Em7	Fmaj7	G7
T	S	T	S	T/S	T	D

Note que no V grau do campo harmônico da escala menor natural, não temos a função de dominante (D). Alguns teóricos classificam a função desse grau como tônica (por ser o mesmo acorde do III grau da escala maior, ou seja, Mi menor) e alguns outros a classificam como subdominante.
De qualquer forma, esse acorde não prepara o I grau, como na seqüência G7 - Cmaj7 na escala Maior. Portanto, para termos um acorde com função dominante no quinto grau da escala menor, utilizamos o acorde E7, presente na escala menor harmônica; assim, temos a seqüência E7 - Am.

Funções tonais associadas ao campo harmônico da escala Lá menor melódica:

I	II	III	IV	V	VI	VII
Am7	Bm7b5	Caum7M	Dm7	E7	Fmaj7	G#º
T	S	T	S	D	T	D

Funções tonais associadas ao campo harmônico da escala Lá menor melódica:

I	II	III	IV	V	VI	VII
Am7	Bm7	Caum7M	D7	E7	F#m7(b5)	G#m7(b5)
T	S	T	S	D	T	D

/ Patterns sobre tétrades /

As partituras a seguir demonstram alguns exercícios de *patterns* (padrões) de arpejos. Primeiro, um padrão sobre os arpejos em duas oitavas, e depois, os arpejos em uma oitava sobre os campos harmônicos. Assim como nos outros exercícios, é recomendado fazer-se a transposição para todos os outros campos harmônicos.

cromatismo

FERNANDA LUPO

cover baixo

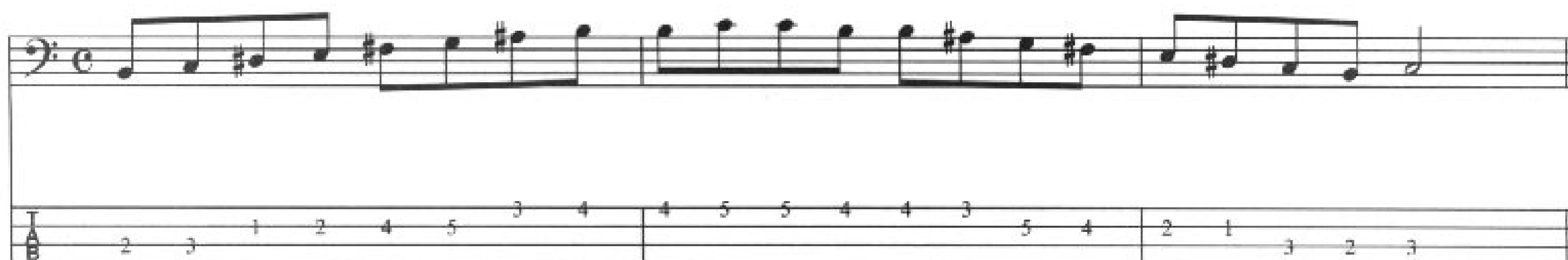
/ Aproximações cromáticas ou apogiaturas cromáticas /
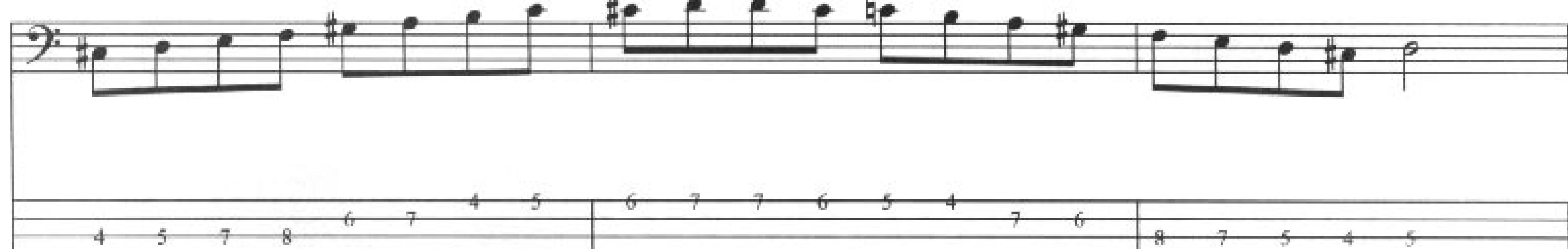
Além das escalas e dos arpejos dos acordes, podemos utilizar o que alguns autores chamam de "aproximação cromática" (do inglês *chromatic approach*), ou apogiaturas cromáticas. Elas consistem simplesmente de bordaduras de semitom descendente ou ascendente sobre as notas dos arpejos dos acordes. Noutras palavras, "cercamos" as notas de um acorde com as que estão a 1 semitom de distância, como por exemplo:

B - C - **Db**

Esta é outra forma de fazer uso do cromatismo, além da sua utilidade como nota de passagem. Com isso, ganhamos notas e sonoridades que não tínhamos somente com os arpejos dos acordes e das escalas. As notas de aproximação cromática podem ser utilizadas fazendo-se uso apenas dos semitons descendentes, apenas dos ascendentes, ou empregando-se ambos simultaneamente. É importante salientar que os semitons ascendentes são muito mais dissonantes por formarem intervalos de segunda menor (2ªm) com as notas dos acordes. Devido à sua sonoridade peculiar, as apogiaturas cromáticas são muito utilizadas em solos jazzísticos, de funk, de blues, etc. Além disso, constituem um recurso versátil: pode-se utilizar essas notas em qualquer tipo de acorde. No exemplo a seguir, observe que muitas vezes as notas de aproximação cromática se confundem com algumas notas do próprio arpejo do acorde, como é o caso das notas Si e Do, pois a nota Si, além de ser uma nota 1 semitom abaixo da nota Do, é também a sétima maior do acorde Cmaj7.

Estude esse exemplo e aplique também em todos os outros tipos de acordes, em todos os campos harmônicos que desejar.





C Maj7

3 2 3 2 1 2 5 4 5 4 3 4 | 5 4 5 4 3 4 5 4 5 2 1 2 | 3 3

D min7

5 4 5 8 7 8 7 6 7 5 4 5 | 7 6 7 5 4 5 7 6 7 8 7 8 | 5 4 5 5

C Maj7

4 3 3 2 6 5 5 4 | 6 5 5 4 6 5 3 2 | 4 3 3

D min7

6 5 9 8 8 7 6 5 | 8 7 6 5 8 7 9 8 | 6 5 5

C Maj7

3 4 3 2 3 2 5 6 5 4 5 4 | 5 6 5 4 5 4 5 6 5 2 3 2 | 3 5 3 3

D min7

5 6 5 8 9 8 7 8 7 5 6 5 | 7 8 7 5 6 5 7 8 7 8 9 8 | 5 6 5 5

C Maj7

D min7

A seguir, um solo aplicando esse conceito.

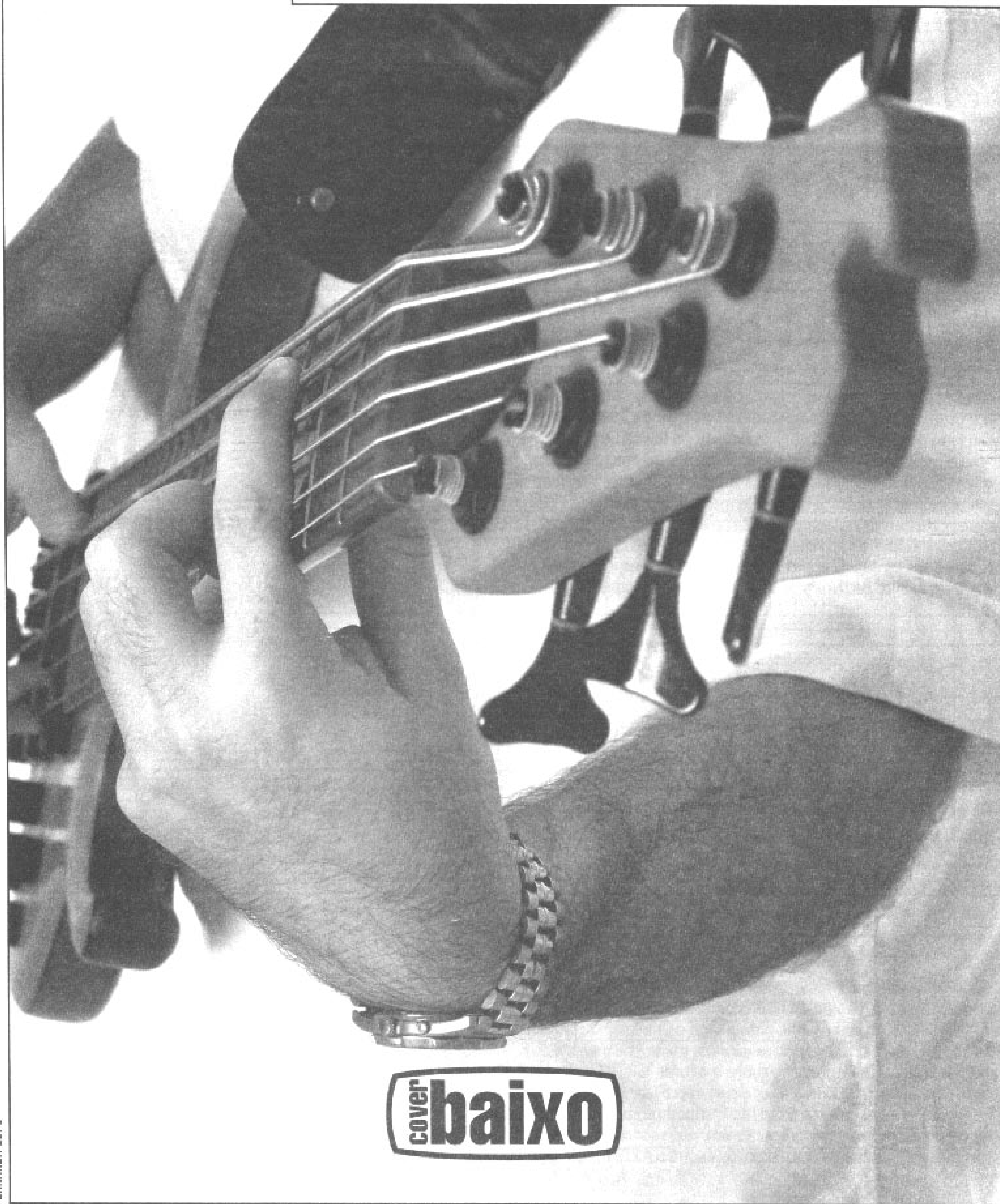
D min7 G7 D min7 G7

F min7 B♭7 F min7 B♭7

D min7 G7 D min7 G7

F min7 B♭7 F min7 B♭7

dominantes



FERNANDA LUPO

/ Dominantes secundárias /

Como vimos nos campos harmônicos maior e menor, temos um acorde dominante, ou seja, maior com sétima menor, no V grau, que prepara o I grau.



G7 Cmaj7
V I
Mixolídio - Jônio



E7 Am7
V I
Mixolídio com 2ªm e 6ªm - Eólio

Podemos utilizar os modos respectivos a cada grau para improvisar: no V grau indo para o I maior, utilizamos o modo Mixolídio; no V grau indo para o I menor, utilizamos o modo Mixolídio com 2ªm e 6ªm (o modo que está no V grau da escala menor harmônica). Podemos ainda pensar na escala menor harmônica, enquanto estamos no acorde E7, e na escala menor natural (modo Eólio), enquanto estamos no acorde Am7.
Se utilizarmos outros acordes dominantes (maiores com 7ªm) para prepararmos os outros acordes maiores e menores, presentes no campo harmônico de Do maior, teremos as dominantes secundárias.

G7 → Cmaj7 (I) (dominante primária de Do maior)
A7 → Dm7 (II) (dominante secundária do II grau)
B7 → Em7 (III) (dominante secundária do III grau)

C7 → Fmaj7 (IV) (dominante secundária do IV grau)
D7 → G7 (V) (dominante secundária do V grau / dominante da dominante)
E7 → Am7 (VI) (dominante primária do tom relativo menor de Do, Lá menor)

Com isso, ganhamos mais quatro acordes que não existiam anteriormente no campo harmônico. Observação: o VII grau, Bm7(b5) (meio-diminuto), não possui uma dominante secundária pois não é estável como os outros acordes maiores e menores. Já sabemos que, para improvisar sobre o acorde G7 (V) indo para Cmaj7, utilizamos o modo Mixolídio, e para improvisar sobre o acorde E7 (V) indo para Am7, utilizamos o mesmo modo com 2ªm e 6ªm, V grau da escala menor harmônica. Porém, que modos utilizaremos para improvisar sobre os quatro novos acordes A7, B7, C7 e D7 ?

Podemos fazer uso de uma regra básica: utilizam-se as notas do acorde mais as notas de passagem do tom (de Do maior), como na figura a seguir:

n.e. — Mixo c/ 6m

F 2M 3M 4J 5J 6m 7m 8va.

n.e. — Mixo c/ 2m e 6m

F 2m 3M 4J 5J 6m 7m 8va.

n.e. — Mixo-lidio

F 2M 3M 4J 5J 6M 7m 8va.

n.e. — Mixo-lidio

F 2M 3M 4J 5J 6M 7m 8va.

n.e. — Modo Mixo-lidio c/ 2m e 6m

F 2m 3m 4J 5J 6m 7m 8va.

Aplicando esta "fórmula", obteremos:

- modo Mixolídio com 6ªm para A7
- modo Mixolídio com 2ªm e 6ªm para B7
- modo Mixolídio para C7
- modo Mixolídio para D7

Se aplicarmos a fórmula da mesma maneira para E7, obteremos também o modo Mixolídio com 2ªm e 6ªm, ou seja, o V grau de Lá menor harmônica. Em todos os modos, a única nota evitada é a quarta justa; todas as outras dissonâncias presentes em cada modo podem ser utilizadas livremente. Poderíamos concluir que, para acordes dominantes de acordes maiores, utilizamos preferencialmente o modo Mixolídio (quinto modo da escala maior), e para dominantes de acordes menores, utilizamos preferencialmente o modo Mixolídio com 2ªm e 6ªm (quinto modo da escala menor harmônica), a não ser que este acorde se apresente como dominante de um acorde menor com função de II grau. Neste caso, podemos optar entre o modo Mixolídio com 6ªm (preferencialmente) e Mixolídio com 2ªm e 6ªm.

/ Dominantes substitutas /

Além das dominantes secundárias, podemos ter acordes chamados dominantes substitutas.

G7 CM7 G7 CM7 G7 = D♭7

D♭7 C D♭7 CM7

Quando tocamos um acorde dominante, temos um intervalo chamado trítono, que possui três tons e é formado pela terça maior e sétima menor do acorde.
Esse intervalo de trítono resolve melodicamente, nas notas do acorde de Do, da seguinte maneira: a terça do acorde de G (nota Si) resolve subindo meio tom na nota Do e a sétima menor do acorde de G (nota Fá) resolve descendo meio tom a nota Mi, terça maior do acorde de Do. Quando resolvemos em um acorde de Cmaj7, normalmente, mantemos suspensa a nota Si, terça maior de G, e sétima maior de C.

Se enharmonizarmos as notas Cb (Do bemol), sétima menor do Acorde Db7, e Si natural (terça maior de G), que na prática são as mesmas, notamos na partitura que os acordes de G7 e Db7 possuem o mesmo trítono, formado pelas notas F, e B/Cb.

Logo, podemos utilizar o acorde Db7 como um substituto do acorde G7. Exemplo:

Dm7 - G7 - Cmaj7
Dm7 - Db7 - Cmaj7

Assim como possuem suas dominantes secundárias, os outros acordes maiores e menores do campo harmônico também possuem suas dominantes substitutas:

A7 - Dm7 = Eb7 - Dm7
B7 - Em7 = F7 - Em7
C7 - Fmaj7 = Gb7 - Fmaj7
D7 - G7 = Ab7 - G7
E7 - Am7 = Bb7 - Am7

Na literatura, a grande maioria das referências sobre improvisação indica o modo Mixolídio com 4ª aum como o mais adequado para se improvisar sobre as dominantes substitutas.
Talvez essa relação venha do movimento de semitom descendente entre o modo Lídio e o modo Mixolídio com 2ªm e 6ªm. Por exemplo, se tivermos a seqüência:

Ab7 - G7 - Cmaj7

Observamos que o acorde Ab7 é um dominante substituto, indo para G7. Fazendo um paralelo com Do menor teríamos:

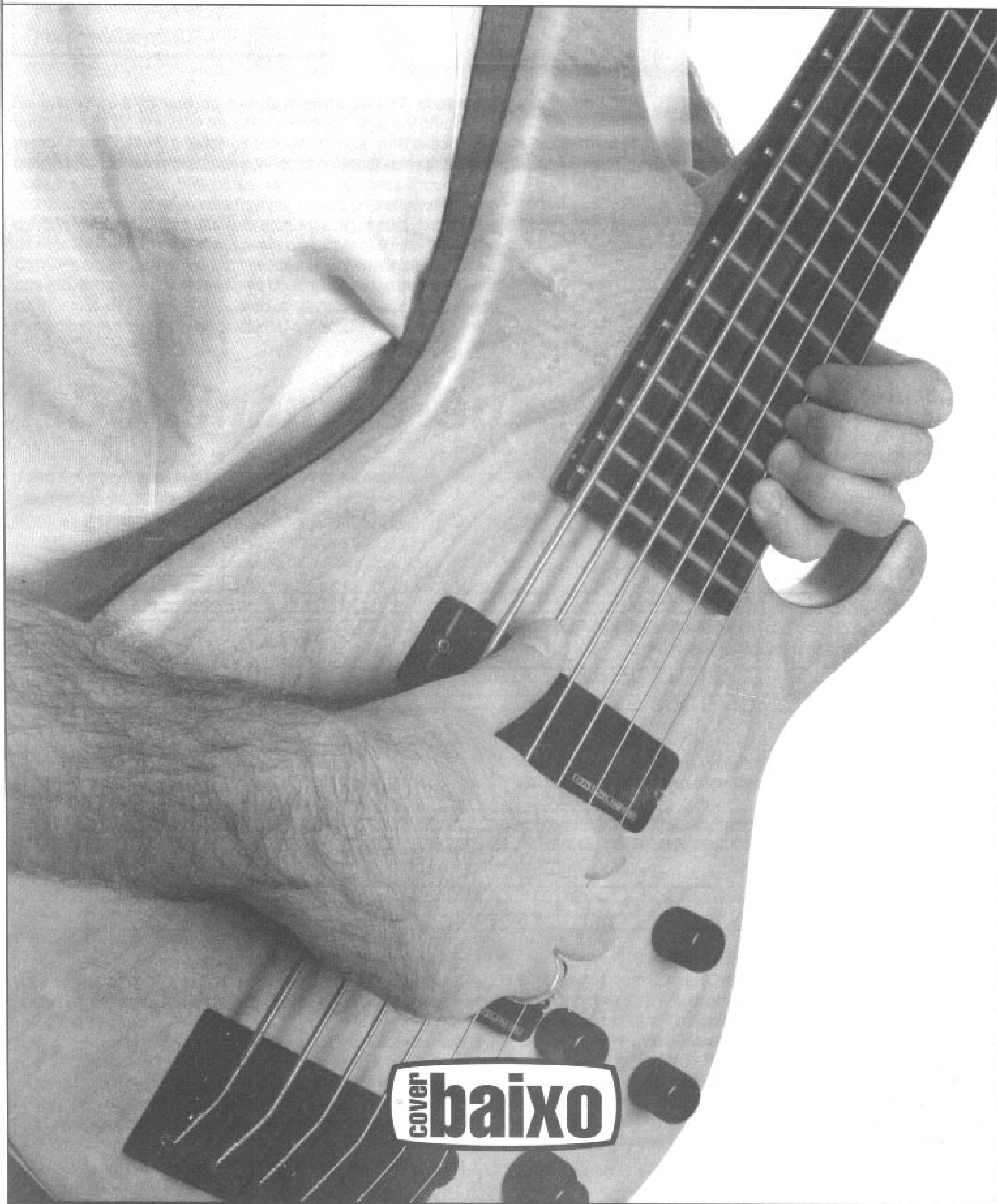
Ab7 - G7 - Cm7

No campo harmônico de Cm, o acorde de Ab é AbMaj7, ou seja, com sétima maior, e seu modo correspondente é o modo Lídio, VI grau da escala menor natural.
Se aplicássemos a mesma fórmula utilizada nas dominantes secundárias - notas do acorde mais notas de passagem do tom (do menor, no caso) -, teríamos:

Ab - **Bb** - C - **D** - Eb - **F** - Gb - Ab

São as mesmas notas do modo Lídio em Lá bemol, mas com a sétima modificada de sétima maior para sétima menor. Por isso, muitos autores denominam esta escala como Lídio b7 (Lídio com 7ªm). Porém, possuem os mesmos intervalos que um modo Mixolídio com 4ªaum (quarta aumentada): F - 2ªM - 3ªM - 4ªaum - 5ªJ - 6ªM - 7ªm - 8ª, ou seja, são idênticos. Temos dois nomes diferentes para o mesmo modo.
Pelo fato do acorde ter função de dominante e ter "parentesco" com todos os outros modos de acordes dominantes (ou seja, Mixolídio), vários autores preferem chamar este modo de Mixolídio com 4ªaum.

dominante alterada



FERNANDA LUPO

Dominante alterada

No decorrer da história do *jazz*, muitos improvisadores, como Charlie Parker, Miles Davis, Henri Mancini, entre muitos outros, passaram a utilizar o sétimo modo da escala menor melódica para improvisar em acordes dominantes.
No campo harmônico da escala menor melódica, este modo aparece assim:

7o. Modo da menor melódica

F 2m 3m 4d 5d 6m 7m 8va. G#m7b5

"Escala Alterada"

F 2m 2A 3M 5d/4A 6m/5A 7m 8va. G#7b5

Se analisarmos os intervalos desse modo, teremos os seguintes intervalos:

F - 2ªm - 3ªm - 4ªdim - 5ªdim - 6ªm - 7ªm - 8ª.

Porém, se enharmonizarmos alguns intervalos como, por exemplo, o de 4ªdim (quarta diminuta), como 3ªM (terça maior), podemos ter a seguinte interpretação dos intervalos:

F - 2ªm - 2ª - 3ªM - 4ªaum/5dim - 5ªaum/6ªm - 7ªm - 8ª.

Segundo alguns autores, esta escala recebe o nome de alterada, pois possui todas as alterações que o modo Mixolídio não possui:

2ªm - 2ªaum - 4ªaum/5dim - 5ªaum/6ªm

Portanto esta escala é adequada para utilizarmos em acordes como, por exemplo, G#7 (b5),

G#aum 7, G#7 (13b), etc.

I II Cadencial I

Todo acorde dominante pode ser precedido do seu respectivo segundo grau (II), que pode ser do tipo m7 (mais apropriado aos dominantes de acordes maiores) ou do tipo m7b5 (meio-diminuto). Alguns autores denominam esse acorde II cadencial (segundo grau cadencial).
Para os acordes do tipo m7, a maioria dos autores indica o modo Dórico, e para os do tipo m7(b5), são indicados os modos Lócrio, ou Lócrio com 2ªM.

Na seqüência II - V - I em Do, temos:

Dm7 - G7 - Cmaj7.

Na mesma seqüência II - V - I em Lá menor, temos:

Bm7(b5) - E7 - Am7

Sobre as dominantes secundárias em Do maior, temos:

Em7(b5) - A7➡Dm7
F#m7(b5) - B7➡Em7
Gm7 - C7➡Fmaj7
Am7 - D7➡G7

Podemos intercalar cada II grau com o SubV7 de cada acorde:

Dm7 - Db7➡Cmaj7
Em7(b5) - Eb7➡Dm7
F#m7(b5) - F7➡Em7
Gm7 - Gb7➡Fmaj7
Am7 - Ab7➡G7
Bm7(b5) - Bb7➡Am7

Podemos também utilizar os acordes de II grau respectivos aos SubV7 de cada acorde, em lugar dos acordes de II grau (respectivos aos dominantes primários e secundários):

Abm7 - Db7➡Cmaj7
Bbm7 - Eb7➡Dm7
Cm7 - F7➡Em7
Db7m7 - Gb7➡Fmaj7
Ebm7 - Ab7➡G7
Fm7 - Bb7➡Am7

Observação: Todos os II graus com acordes do tipo m7 podem ser substituídos por acordes do tipo m7(b5), e vice versa. Podemos ainda intercalar o acordes de II grau dos SubV7 com os dominantes primários e secundários:

Abm7 - G7➡Cmaj7
Bbm7 - A7➡Dm7
Cm7 - B7➡Em7
Db7m7 - C7➡Fmaj7
Ebm7 - D7➡G7
Fm7 - E7➡Am7

Os repertórios de MPB, *jazz, blues, funk, fusion, pop*, etc., estão repletos dessas seqüências de acordes. É muito importante que o aluno adquira repertório e que procure analisá-lo, buscando identificar tais seqüências.

/ Acordes diminutos /

De todos os campos harmônicos que analisamos (maior/menor, menor harmônico e menor melódico), o único que apresenta o acorde diminuto (com F, 3ªm, 5ªdim, 7ªdim) é o VII grau do campo harmônico da escala menor harmônica:

Am7M - Bm7b5 - Cmaj7 - Dm7 - E7 - Fmaj7 - G#º

Os acordes diminutos funcionam basicamente como acordes dominantes, visto que possuem dois trítonos. Nas notas de um acorde E7 com nona menor (9ªm), temos as seguintes notas:

E - G# - B - D - F (F - 3ªM - 5ªJ - 7ªm).

Observe que as notas do acorde G#o estão contidas no acorde E7(9b). Portanto, os dois acordes guardam uma relação entre si, têm a mesma função. Um pode substituir o outro, por exemplo, na seguinte seqüência:

Bm7(b5) - E7 - Am7
Bm7(b5) - G#º - Am7

Nesses casos em que o acorde diminuto resolve em um acorde com a fundamental um semitom acima, utiliza-se o sétimo modo da escala menor harmônica.

Considerando-se as notas dos diminutos (por exemplo, G#º = G# - B - D - F), percebemos que todos os acordes são cíclicos, seqüências de intervalos de terça menor. Se enharmonizarmos a nota G# como Ab, teremos B - D - F - Ab, ou seja, as notas que formam o acorde Bº. Podemos concluir que:

G#º = Bº = Dº = Fº

Então, temos basicamente três famílias de acordes diminutos:

G#º = Bº = Dº = Fº
Aº = Cº = Ebº = F#º
C#º = Eº = Gº = Bbº

G#º funciona como E7 e Bº funciona como G7, e assim por diante; dessa forma, temos:

G#º = Bº = Dº = Fº ➡ E7 = G7 = Bb7 = Db7
Aº = Cº = Ebº = F#º ➡ F7 = Ab7 = B7 = D7
C#º = Eº = Gº = Bbº ➡ A7 = C7 = Eb7 = F#7

Portanto, podemos utilizar os arpejos dos acordes dominantes também sobre os acordes diminutos. Isso é possível porque as notas de cada acorde diminuto formam os intervalos de trítono de cada acorde dominante.

Exemplo: G#º = G#, B, D, F, em que G#/Ab e D formam o trítono dos acordes E7 e Bb7, e as notas B e F formam o trítono dos acordes G7 e Db7, completando o eixo de acordes dominantes E7 = G7 = Bb7 = Db7.

Se observarmos as notas desses acordes, teremos:

E7 = E, G#, B, D
G7 = G, B, D, F
Bb7 = Bb, D, F, Ab
Db7= Db, F, Ab, Cb

Podemos reduzir todas essas notas a B, C#, D, E, F, G, Ab, A#, ou seja, a uma escala octatônica no formato T+S (tom + semitom). Assim, ao utilizarmos esses arpejos sobre o acorde diminuto, na verdade estaremos aplicando a escala octatônica no formato T+S; a escala no mesmo formato pode ser empregada também em acordes dominantes (maiores com sétima). Por essa razão, muitos autores a chamam de dom dim (dominante diminuta). Dessa maneira, essa escala pode ser utilizada em acordes dominantes que possuam 2ªm, 2ªaum, 4ªaum e 6ªM, como dissonâncias. Uma maneira fácil e prática de pensarmos a escala octatônica é considerarmos as notas do arpejo do acorde diminuto com notas de aproximação cromática, um semitom abaixo de cada nota do acorde.
Alguns autores indicam a utilização da escala octatônica no formato T+S sobre acordes diminutos especialmente em progressões nas quais o baixo forma uma linha cromática descendente, ou quando o acorde diminuto pode ser substituído por um acorde dominante (maior com sétima menor), com a fundamental, meio-tom abaixo - como por exemplos os acordes F#º e F7. Observe:

Gm7 - F#º - Fm7 - Bb7

Poderia ser substituído por:

Gm7 - F7 - Fm7 - Bb7

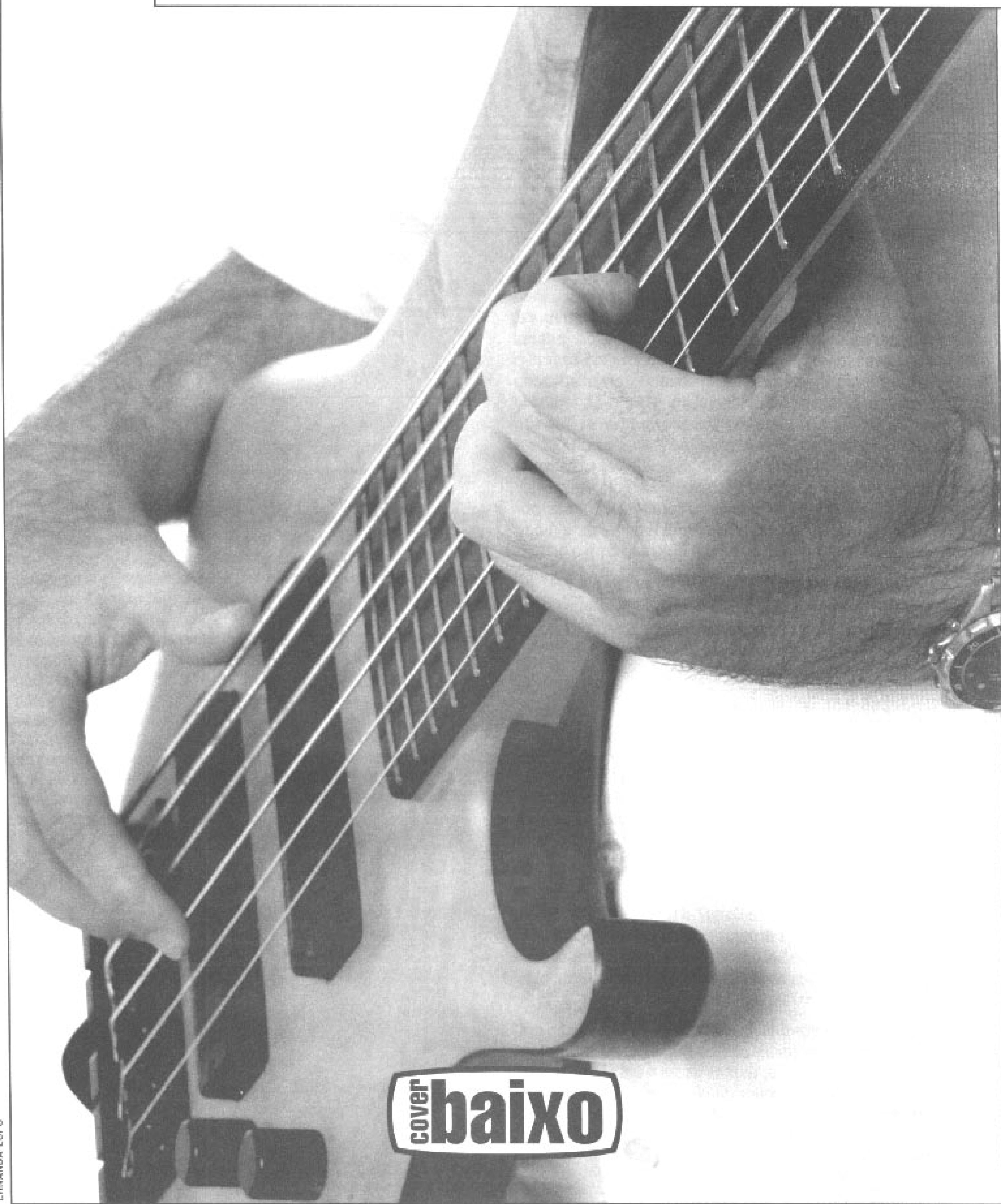
Nesse caso, em que o acorde F#º vai para o acorde Fm7, a escala octatônica é a mais indicada.

Outro exemplo é o do uso dessa escala nos acordes diminutos típicos do *blues*, como o acorde Eº, após Eb7:

Bb7 | % | Fm7 | E7 |
Eb7 | Eº | Bb7 | G7 |
Cm7| F7 | Bb7 | F7 |

Cabe ao improvisador analisar os acordes e decidir quando utilizar a escala octatônica e quando utilizar o sétimo modo da escala menor harmônica.
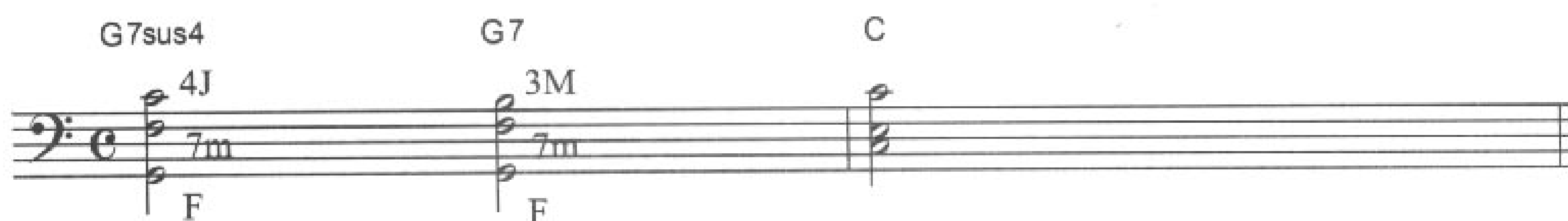
outros acordes



FERNANDA LUPO

/ Acorde sus /

Podemos considerar o acorde sus como um acorde maior em que, em vez de usarmos a terça maior, usamos a quarta justa. É comum esse acorde ser utilizado da seguinte forma:



Note que logo após o acorde Gsus7 temos o acorde G7, em que a sétima menor (Fá) é mantida e a quarta justa (Do) desce para a terça maior (Si). O nome sus vem do inglês *suspended fourth* (quarta suspensa), devido a esse movimento da quarta "suspensa" que resolve na terça. Com o decorrer do tempo o acorde foi ganhando independência, passando a ser utilizado fora do contexto de suspensão/resolução. Com o advento do *cool jazz* (que alguns historiadores consideram ter-se iniciado com o lançamento do disco *The Birth of the Cool*, do trompetista Miles Davis), o acorde sus foi sendo utilizado cada vez mais como acorde independente de qualquer outro, por exemplo, na música "Mayden Voyage" de Herbie Hanckock, composta apenas por acordes sus7. Por sua relação com o acorde dominante, o modo Mixolídio é o mais empregado; quando é utilizado com o acorde sus, todas as suas notas passam a ser disponíveis, ou seja, não há nota evitada.

Outro modo de se considerar um acorde sus é pensar em sobreposições de acordes e baixos, por exemplo:

Cmaj7/D = Dsus9 (13) ou Am7/D = Dsus 9

Cmaj7= C, E, G, B; sobre a nota no baixo D, a nota C passa a ser 7ªm, a nota E passa a ser 9ªM (2ªM), a nota G passa a ser 4ªJ, e a nota B passa a ser 13ªM (6ªM). No segundo caso, temos Am7= A, C, E, G; sobre a nota no baixo D, a nota A será 5ªJ, a nota C será 7ªm, a nota E, 9ªM, e a nota G, 4ªJ.

Podemos concluir que, nos improvisos sobre Dsus7, podemos fazer uso das notas do arpejo de Dsus7 e também dos arpejos de Cmaj7 e Am7. Além desses arpejos e do modo Ré Mixolídio (V grau do campo harmônico de Sol maior), podemos também utilizar os modos associados a esses acordes dentro do campo harmônico de Sol maior: A Dórico (Am7) e Do Lídio (Cmaj7).

Lembre-se que o acorde sus é utilizado como uma suspensão em acordes dominantes indo para acordes maiores, ou indo para acordes menores; nestes casos, muitas vezes é empregado com nona menor (9ªm, segunda menor oitava acima). Encontramos um exemplo deste uso do sus na música "Fotografia", de Tom Jobim. Nesses contextos, o modo do V grau da escala menor harmônica (Mixolídio com 2ªm e 6ªm) é o mais indicado.

/ Acorde 6 e m6 /

Os acordes com 6ª e menores com 6ª (m6) são muito utilizados como variação melódica, quando a nota do baixo se mantém:

8va

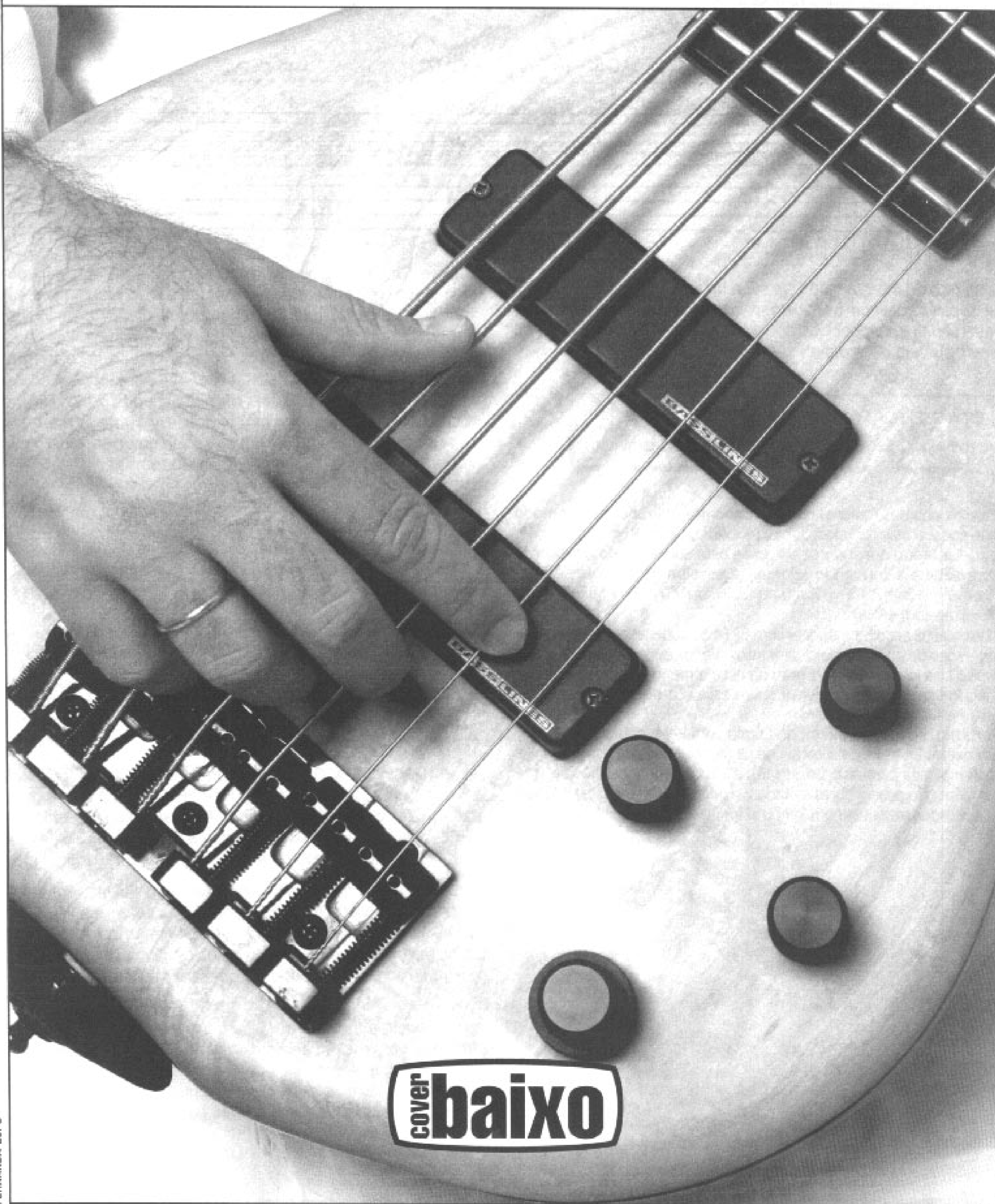
CM7	CM7	C6	CM7	Cm
17	16	14	16	17
14	14	14	14	14
15	15	15	15	15

Pelo fato do intervalo de 6ªM ser a inversão de um intervalo de 3ªm, os acordes com 6ª podem ser considerados sempre a primeira inversão de qualquer acorde (ou seja, com o baixo na terça do acorde). Veja o exemplo:

C6 = C, E, G, A = Am7/C
Am6 = A, C, E, F# = F#m7(b5) /A (Fa# meio-diminuto)

Para os acordes maiores com 6ª, podemos utilizar qualquer modo que possua os intervalos: Jônio, Mixolídio, Lídio, Mixolídio com 4ª, etc., tentando observar se o acorde está substituindo um acorde com sétima e buscando adequar a escolha do modo à sétima. Exemplo: Cmaj7, C6 = Jônio ou Lídio, ou C7, C6 = Mixolídio ou Mixolídio com 4ªaum.
Note que os acordes menores com 6ª (m6) podem ser considerados inversões de acordes meio-diminutos. Vários autores consideram o modo Lócrio com 2ªM, VI grau da escala menor melódica como o mais indicado para improvisar sobre esse acorde, pelo fato de não ter nenhuma nota evitada.
Portanto, se tivermos o modo Lócrio com 2ªM, sobre F#m7(b5), por exemplo, teremos a escala de Lá menor melódica sobre Am6 (a mais indicada para os acordes m6), e a escala menor melódica, que também não possui notas evitadas, e pode igualmente ser utilizada nos acordes menores com 7ªM (m7M).

melodias internas



FERNANDA LUPO

Melodias internas x notas alvo

Toda seqüência de acordes forma o que alguns autores sobre improvisação denominam melodias internas (do inglês *internal melodies*), que nada mais são do que melodias que podem ser formadas com as próprias notas dos acordes. Quando temos progressões em intervalos de 4ªJ ascendente, freqüentemente temos essas melodias formadas pelos intervalos de sétima e de terça dos acordes. Devido à sua importância para a definição dos acordes, esses intervalos costumam ser denominados notas alvo (do inglês *target notes*).

Note no exemplo 1 que quando tocamos os acordes da progressão, temos automaticamente a formação de duas linhas. O exemplo 2 demonstra uma delas, no caso, formando uma linha cromática descendente que alterna entre os intervalos de sétima e de terça de cada acorde. No exemplo 3, essa alternância entre os intervalos

também ocorre, porém as notas se repetem: a mesma terça de um acorde passa a ser a sétima do próximo acorde, e assim por diante. Pode-se, então, empregar arpejos, escalas e notas de aproximação cromática para construir as frases, e utilizar essas notas como "alvo" para delinear o solo e manter a fluência melódica.Os exemplos a seguir demonstram as duas melodias internas formadas por uma seqüência de acordes de 16 compassos, e logo depois, um solo utilizando essas notas guias para delinear as frases.

CMaj7 Gmin7 C7 FMaj7 F7 Bm7(♭5) E7

8va

TAB: 9 | 10 9 | 9 8 | 7 7

Amin7 Emin7 E♭7 Dmin7 D♭7 C7

(8va)

5 | 7 6 | 5 | 4 3

FMaj7 Fmin7 B♭7 CMaj7 C6 F♯m7b5 B7

(8va)

2 | 6 6 | 5 2 | 2 2

Emin7 A7 Dmin7 G7 CMaj7 E♭Maj7 A♭Maj7 D♭Maj7 CMaj7

(8va)

5 5 | 3 3 | 2 5 | 5 3 | 2

CMaj7 Gmin7 C7 FMaj7 F7 Bm7(♭5) E7

8va

TAB: 16 | 15 15 | 14 14 | 14 13

Amin7 Emin7 E♭7 Dmin7 D♭7 C7
(8va)

12 12 12 10 10 9

CMaj7 Gmin7 C7 FMaj7 F7 Bm7(♭5) E7
8va

TAB
16 15 15 14 14 14 13

Amin7 Emin7 E♭7 Dmin7 D♭7 C7
(8va)

12 12 12 10 10 9

FMaj7 Fmin7 B♭7 CMaj7 C6 F♯m7b5 B7
(8va)

9 8 12 9 9 9 8

FMaj7 Fmin7 B♭7 CMaj7 C6 F♯m7b5 B7
(8va)

9 8 12 9 9 9 8

Emin7 A7 Dmin7 G7 CMaj7 E♭Maj7 A♭Maj7 D♭Maj7 CMaj7

(8va)

12 11 | 10 9 | 9 8 | 10 10 | 9

CMaj7 Gmin7 C7 FMaj7 F7 Bm7(♭5) E7

8va

T A B

16 17 14 17 | 15 14 17 15 14 15 17 15 | 14 15 14 13 | 12 14 12 15 14 13 14 16 13

Amin7 Emin7 E♭7 Dmin7 D♭7 C7

(8va)

17 16 17 | 19 16 12 19 18 17 15 14 | 17 14 15 17 | 16 15 18 17 15 14 17

FMaj7 Fmin7 B♭7 CMaj7 C6 F♯m7b5 B7

(8va)

14 15 12 15 | 13 12 10 12 10 12 14 | 14 12 14 | 14 13 16 14 16 17 14

Emin7 A7 Dmin7 G7 CMaj7 E♭Maj7 A♭Maj7 D♭Maj7 CMaj7

(8va)

19 16 17 18 | 17 14 15 12 14 12 15 | 14 15 16 17 | 18 17 16 15 15 13 14 | 14 15

Podemos aplicar a mesma idéia com as dissonâncias – os intervalos de segunda, quarta e sexta, que funcionem junto com os acordes – para formar as linhas melódicas que darão contorno ao nosso solo. O próximo exemplo mostra uma linha construída com dissonâncias sobre os acordes e, em seguida, um solo utilizando essas notas como delineadoras das frases.

CMaj7 | Gmin7 C7 | FMaj7 F7 | Bm7(♭5) E7

8va

2M | 4J 2M | 4A 2M | 6m 2m

T A B: 19 | 17 19 | 16 12 | 12 10

5 Amin7 (8va) | Emin7 E♭7 | Dmin7 | D♭7 C7

5 4J | 4J 2M | 2M | 4A 2M

12 | 14 10 | 9 | 12 12

9 FMaj7 (8va) | Fmin7 B♭7 | CMaj7 C6 | F♯m7b5 B7

9 4A 6M | 2M 2M | 2M | 4J 2m

9 12 | 12 17 | 19 | 16 17

13 Emin7 (8va) A7 | Dmin7 G7 | CMaj7 E♭Maj7 | A♭Maj7 D♭Maj7 | CMaj7

13 4J 2m | 2M 6M | 6M 4A | 2M 2M | 2M

14 15 | 9 9 | 14 14 | 15 13 | 12

CMaj7 Gmin7 C7 FMaj7 F7 Bm7(♭5) E7

8va

T A B

19 17 16 19 | 17 15 17 15 19 17 | 16 14 12 | 12 15 14 15 14

Amin7 Emin7 E♭7 Dmin7 D♭7 C7

(8va)

5

5

12 10 | 14 12 15 12 | 14 | 12 13 12 10

FMaj7 Fmin7 B♭7 CMaj7 C6 F♯m7b5 B7

(8va)

9

9

9 12 | 12 13 15 12 17 13 15 17 | 19 17 16 19 | 16 14 16 17 17 16 14 12

Emin7 A7 Dmin7 G7 CMaj7 E♭Maj7 A♭Maj7 D♭Maj7 CMaj7

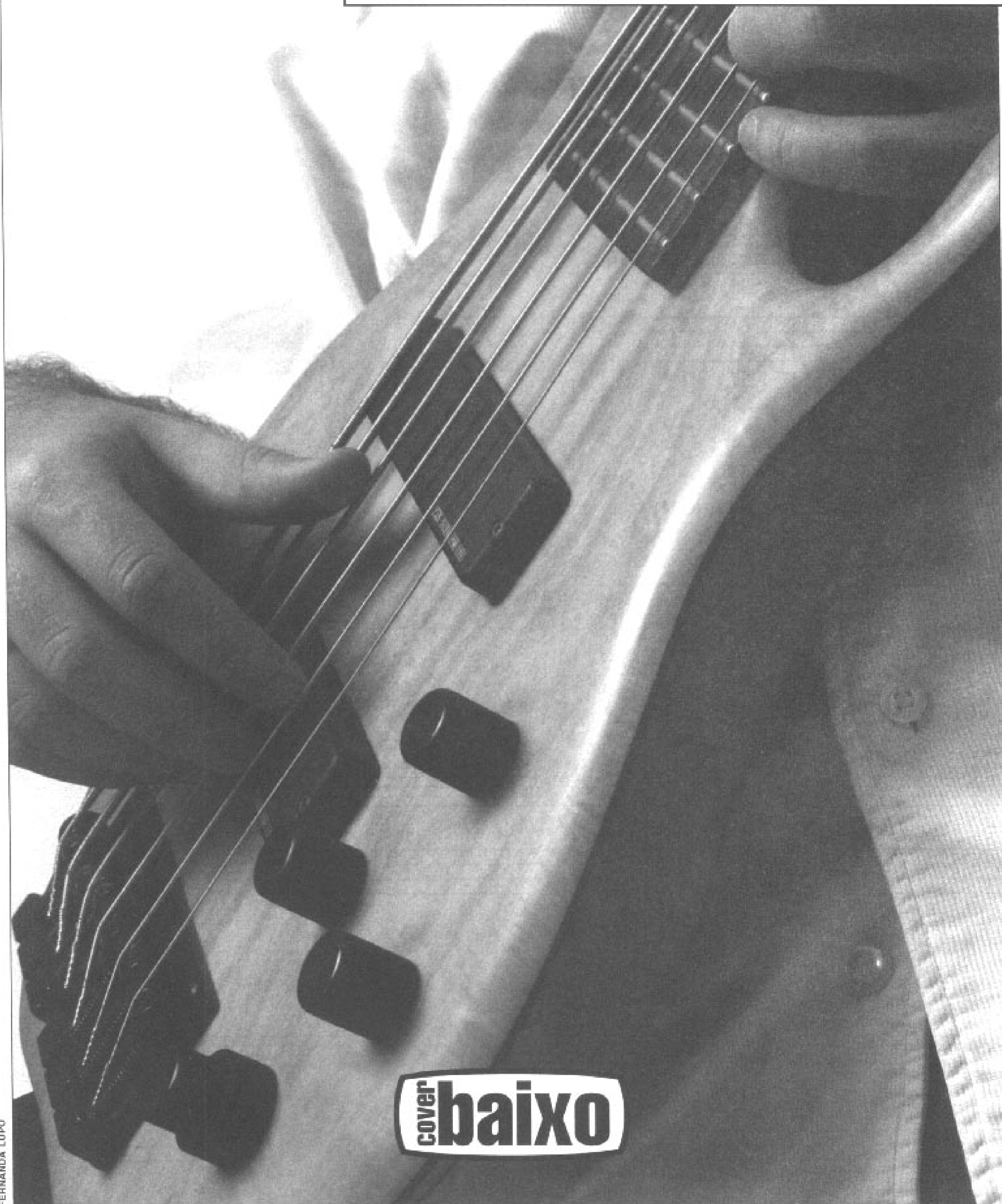
(8va)

13

13

14 12 14 15 15 14 12 15 | 14 | 14 12 14 14 | 15 13 12 15 13 | 12 10 10

notas alvo



FERNANDA LUPO

Outro conceito que podemos aplicar é a construção de frases utilizando-se a mesma nota que se emprega como alvo. Neste caso, temos uma nota pedal, que alguns autores americanos chamam de pedal point. O objetivo é manter a mesma nota como alvo durante o máximo de acordes possível. No exemplo a seguir, temos a nota Sol como nota pedal. Observe que o intervalo muda a cada acorde, gerando uma sonoridade peculiar. No meio da progressão sobre o acorde F#m7(b5), a nota é modificada para Lá porque, como observamos nos campos harmônicos estudados, a dissonância de 2ªm formada pela nota Sol com a nota fundamental do acorde Fá#, não soa muito bem.

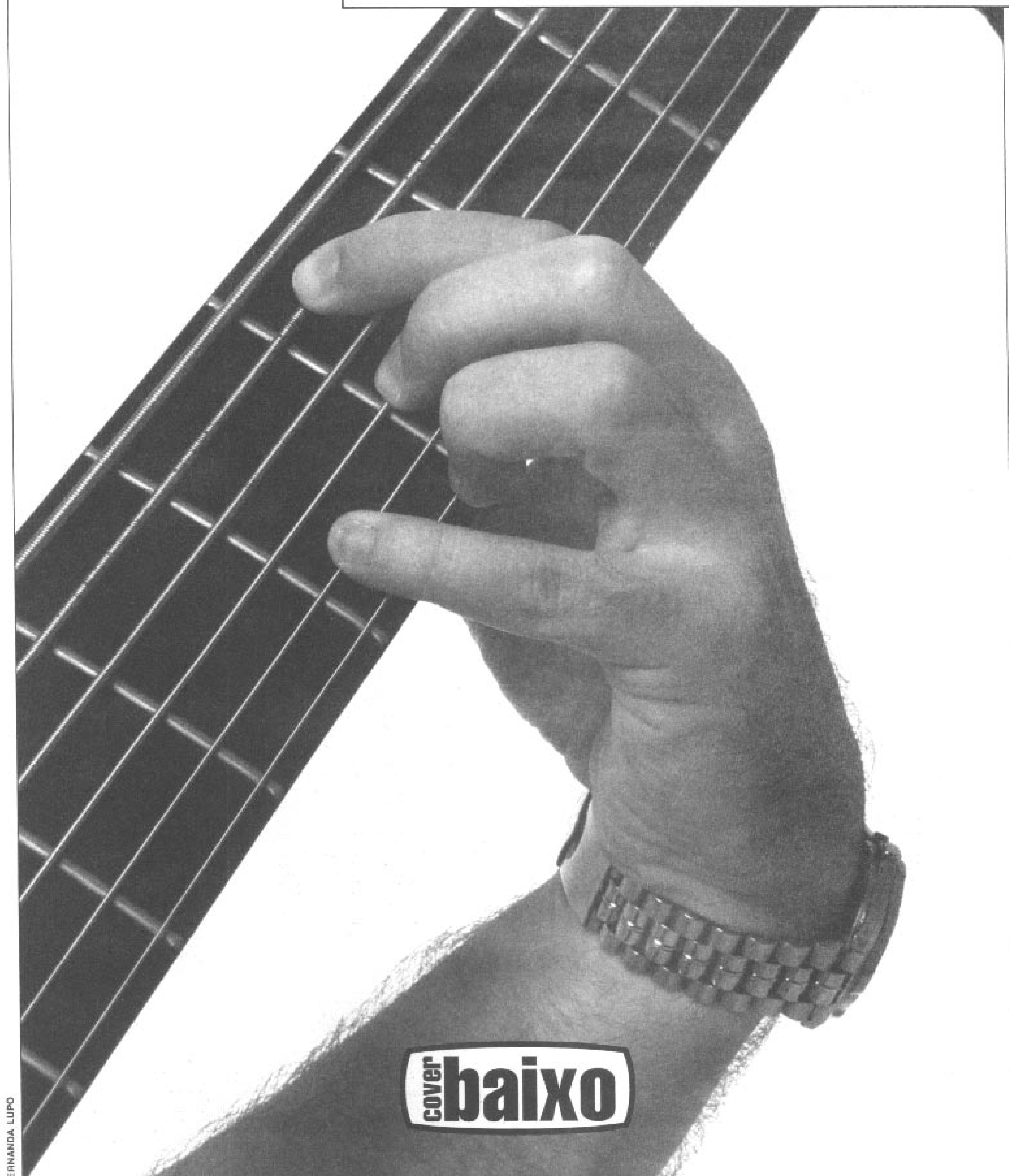
CMaj7 Gmin7 C7 FMaj7 F7 Bm7(♭5) E7
8va
5J F 5J 2M 2M 6m 2A
T A B: 12 12 12 12 12 12 12

Amin7 Emin7 E♭7 Dmin7 D♭7 C7
(8va)
7m 3m 3M 4J 4A 5J
12 12 12 12 12 12

FMaj7 Fmin7 B♭7 CMaj7 C6 F♯m7b5 B7
(8va)
2M 2M 6M 5J 3m 7m
12 12 12 12 12 12 12

Emin7 A7 Dmin7 CMaj7 E♭Maj7 A♭Maj7 D♭Maj7 CMaj7
(8va)
3m 7m 4J F 5J 3M 7M 4A 5J
12 12 12 12 12 12 12 12 12

bibliografia



FERNANDA LUPO

ASSUMPÇÃO, N. Bass Solo - Segredos da Improvisação. Rio de Janeiro: Lumiar, 2000

BOHUMIL MED. Teoria da Música. Brasília: MusiMed, 1996.

CHEDIAK, A. Harmonia e Improvisação, Volumes I e II. Rio de Janeiro: Lumiar, 1986.

CROOK, H. How to improvise - An approach to practicing improvisation. Alemanha: Advance Music, 1991.

FARIA, N. A Arte da Improvisação. Rio de Janeiro: Lumiar.

FRIEDLAND, ED. Bass Improvisation. Milwaukee, WI: Hal Leonard Corporation, 1997

JOHNSON, M. e SHER, C. Concepts for Bass Soloing. Petaluma, CA: Sher Music Co., 1993

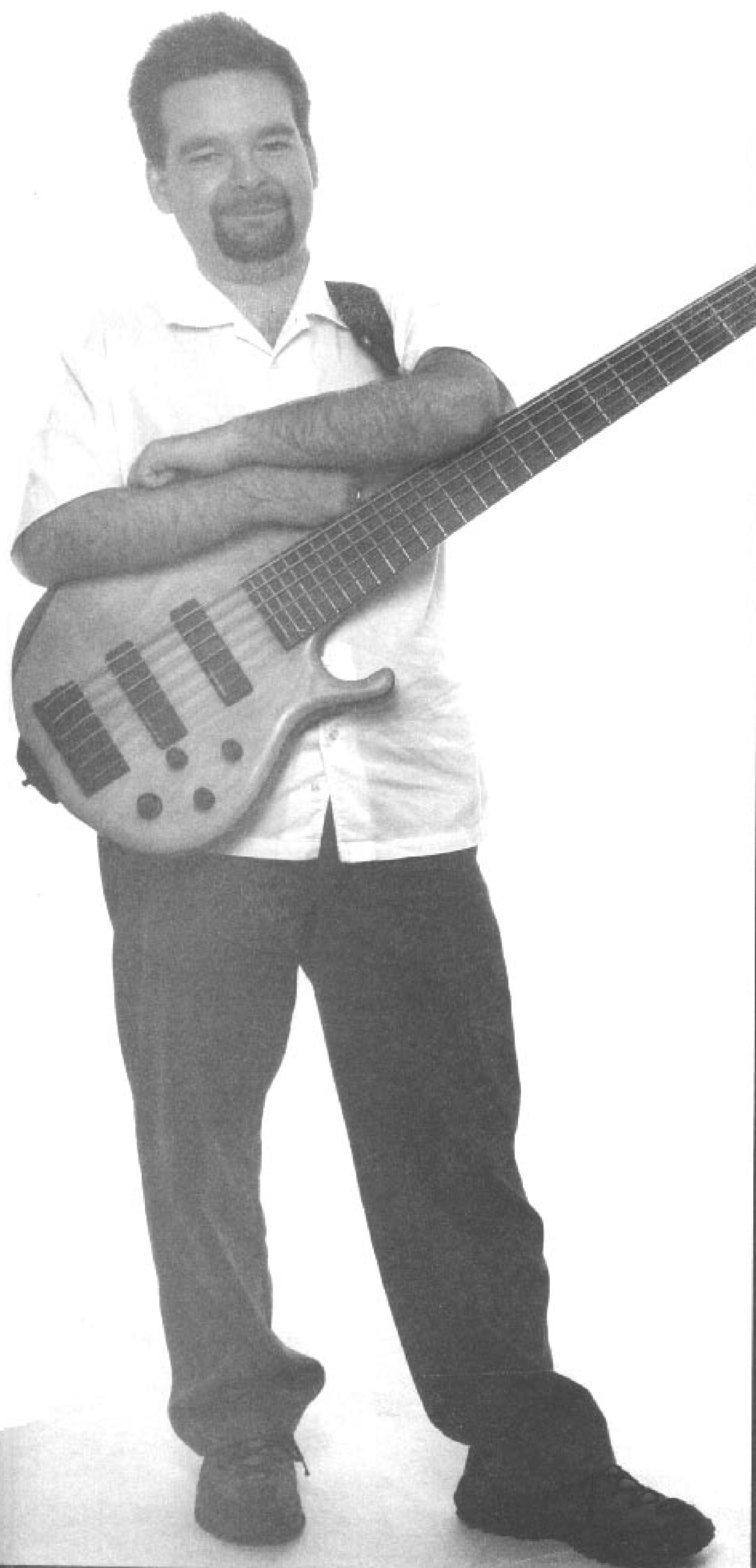
LACERDA, O. Compêndio de teoria elementar. São Paulo: Ricordi, 1967.

RAMIRES, M. e FERREIRA, S. L. Exercícios de Teoria Musical - Uma abordagem Prática. São Paulo: Artcromo, 1991.

SCHOENBERG, A. Tratado de Armonia. Madrid: Real Musical, 1974.

SHER, C. The Improviser´s Bass Method. Petaluma, Ca.: Sher Music Co., 1979.

STRAVINSKY, I. Poética Musical em 6 lições. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 1996.



biografia

Thiago Spada iniciou seus estudos de musica aos 13 anos no Conservatório Bandeirantes, e logo depois passou a estudar contrabaixo elétrico com o Baixista e Produtor Neto (Almanak / U2 Cover), Nilton Wood (Editor Cover Baixo) e Zeli (FAAM, Sta. Marcelina e Grupo Terra Brasil). Estudou Piano e Teclado como instrumentos complementares com diversos professores, dentre eles Carmen Costa (Piano Erudito) e Marcelo Guelfi (Jazz Sinfônica), Flavio Venturini Marchesin e Mauricio Zamit (Fundação das Artes de São Caetano). Estudou Técnica Vocal com Cristina Allemann.

Formou-se em Composição e Regência pela Faculdade de Artes Alcântara Machado (UniFMU-FIAM/FAAM), e atualmente cursa Mestrado em Trilhas Sonoras na UNICAMP, onde desenvolve uma pesquisa, sob orientação do Professor Doutor Claudiney Rodrigues Carrasco, sobre o compositor brasileiro de trilhas sonoras David Tygel.

Na faculdade estudou Regência com o maestro Abel Rocha e a maestrina Naomi Munakata e Composição com os compositores Ricardo Rizek e Rodrigo Vitta. Atualmente continua seu estudo de composição com a compositora e arranjadora Marisa Ramires. Começou a compor trilhas para vídeos institucionais e recentemente vem trabalhando com trilhas para *games*, curtas, longa-metragem, publicidade, *ringtones* (música para celular), entre outras mídias.

Descobriu sua paixão por trilhas e composição quando começou a fazer alguns trabalhos juntamente com o tecladista, produtor e arranjador Michael Freidson em sua produtora de áudio. Participou de diversas *Master-Classes*: na Fundação das Artes de São Caetano, com Jeff Gardner (Improvisação e Piano), Osmar Barutti (Improvisação e Piano), Maestro Antonio Carlos Neves Pinto, "Toninho" (Arranjo), Frank Hezberg (Baixo e Improvisação), Zeli (Improvisação e Baixo) Orlando Mancini (Finale, e Softwares Musicais) e o compositor Dinos Constantinides (Composição)
Atuou como *sideman* e *free-lancer*, fazendo trilhas para produtoras, e escrevendo arranjos e orquestrações, acompanhando e gravando com diversos grupos, instrumentistas e cantores dentre eles: Demma K, Valmyr Tavares, Heraldo Parmman, American Wild West, Almanak, Grupo Gaya, Daniela Alcarpe, Zé de Riba, Grupo Novas Tendências, Maestro Rodrigo Celso Vitta, Orquestra Musipaz, entre outros.

Foi colaborador, colunista e *transcripter* das revistas COVER BAIXO, COVER GUITARRA e GUITAR CLASS, onde fez diversas entrevistas, dentre elas com os baixistas Michael Manring, Gary Willys, e Arthur Maia.

www.trilhasonora.com

método de

contrabaixo

Harmonia e Teoria

Thiago Spada



Harmonia & Teoria para Contrabaixo traz uma concepção moderna para o importante estudo da formação de acordes, cadências, escalas e estruturas melódicas para o contrabaixo. **THIAGO SPADA** usa um grande conhecimento teórico para aplicar, de forma clara e didática, exercícios de dificuldade progressiva que valorizam o lado musical. São abordadas as ferramentas principais no estudo da harmonia, como tríades, escalas, funções tonais, padrões, intervalos, aproximação cromática, campo harmônico, dominantes secundárias, dominantes alteradas, acordes substitutos, composição e criação de melodias, entre muitos outros assuntos, tudo muito bem explicado e detalhado.

Foi-se o tempo em que o baixista podia usar a desculpa de que seu instrumento tem características calcadas apenas no ritmo. *Harmonia & Teoria para Contrabaixo* vem proporcionar exatamente a matéria necessária para que o instrumentista possa ampliar seu universo musical.

THIAGO SPADA formou-se em Composição e Regência pela FMU/FAAM e faz mestrado na UNICAMP. Foi colunista, transcripter e colaborador das revistas Cover Guitarra, Cover Baixo, e Guitar Class. Atualmente é professor de baixo na GIG Música Profissional, em São Paulo, além de ministrar aulas de percepção, harmonia, teoria, arranjo e softwares musicais. Acompanhou vários artistas, entre eles, Demma K, American Wild West, Almanak, Grupo Gaya, Daniela Alcarpe, Zé de Riba, Heraldo Parmman, Grupo Novas Tendências, Maestro Rodrigo Celso Vitta, Orquestra Musipaz, entre outros.

Contato: www.trilhasonora.com



www.coverbaixo.com.br
by moog



www.editorahmp.com.br